Faculty of Social Sciences

Sociology of Art and Literature (JSAL)

Home page: http://jsal.ut.ac.ir

ISSN: 2538-5046
E- ISSN: 2980-8685

A comparative study of the role of social, political and cultural structures in the trend of documentary photography in Iran during the two periods of Eslahat and Mehrvarzi

Hassan Rajabinejad Moghaddam Pakiadeh[1]✉

1. Corresponding Author, Ph.D in Art Studies, Assistant prof, Department of photography, Faculty of Visual and Fine Arts, Art University of Isfahan.Isfahan, Iran. Email: hassanrajabinejad@gmail.com

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received: 6 March , 2022
Received in revised form:28 September 2023
Accepted: 28 September 2023
Published online: 27 November 2023

Keywords:

"Documentary Photography"," Reflection", "Ideology"," Citizen-journalists", "Spirit of the Time"

ABSTRACT

The article explores a comparative study of the role of social, political and cultural structures on the process of documentary photography as a medium in the Eslahat period with the Mehrvarzi period, and examines that how is the role of the ruling power policies on the documentary photography trend in the two periods studied from the perspective of two sociologists of art, Lukacs and Hauser. In this qualitative research, the research method is descriptive-analytical and information collection is through review of printed written and electronic literature.

Research finding show that documentary photography in the two periods of Eslahat and Mehrvarzi was influenced by the policies and ideology of the ruling power. By creating an open political and social space in the Eslahat government, documentary photography could relatively reflect the spirit of the times, but critical realism could not happen. publication of newspapers, appearance of news agencies, organizing competitions, photography annuals, exhibitions and publishing photography books led to the development of social and news documentary photography, but in Mehrvarzi's government, these cases were accompanied by strict control in due to not being idealistic and contradicting the ideology of the ruling power.The documentary photography movement in the Mehrvarzi period is a continuation of the photography movement in the Eslahat period but with the blocking of the political space and sequestration of newspapers, the activity of photographers gradually became more limited, as a result, documentary photography from outer spaces was shifted to interior spaces and studios, and the spirit of the time was reflected in the form of conceptual and artistic photography, translation of photographic texts and books and instead of professional photographers, citizen-journalists played a fundamental role in reflecting the documentary images of this period using cell phone cameras and new communication tools.

Cite this article: Rajabinejad Moghaddam Pakiadeh, H. (2023). Reflecting the concept of liberation in the themes of the national anthems of Iran, Venezuela and …, Sociology of Art and Literature (JSAL), 15 (1), 147-167.
DOI: https://doi.org/10.22059/JSAL.2023.340142.666139

© The Author(s).
Publisher: University of Tehran Press.
DOI: https://doi.org/10.22059/JSAL.2023.340142.666139

دانشکده علوم اجتماعی

جامعه‌شناسی هنر و ادبیات

Home page: http:// jsal.ut.ac.ir

شاپا چاپی: ۵۰۴۶-۲۵۳۸
شاپا الکترونیکی: ۸۹۷۳-۲۰۰۸

مطالعه‌ی تطبیقی نقش ساختارهای اجتماعی، سیاسی و فرهنگی بر روند عکاسی مستند ایران در دو دوره‌ی اصلاحات و مهرورزی

حسن رجبی نژاد مقدم پاکیاده ✉[۱]

۱. نویسنده مسئول، دکترای پژوهش هنر، استادیار گروه عکاسی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

رایانامه: hassanrajabinejad@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۲/۱۵
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۷/۰۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۷/۰۶
تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۰۹/۰۶

کلیدواژه‌ها:
عکاسی مستند،بازتاب، ایدئولوژی، شهروند- خبرنگار ،روح زمانه.

چکیده

مقاله‌ی حاضر جستاری است در خصوص مطالعه‌ی تطبیقی نقش ساختارهای اجتماعی، سیاسی و فرهنگی بر روند عکاسی مستند به عنوان یک رسانه، در دوره‌ی اصلاحات با دوره‌ی مهرورزی، و چگونگی نقش سیاست‌های قدرت حاکم بر عکاسی مستند در دو دوره‌ی مورد مطالعه را از منظر دو جامعه‌شناس هنر، لوکاچ و هاوزر بررسی می‌کند. در این پژوهشِ کیفی، روش تحقیق توصیفی- تحلیلی و جمع‌آوری اطلاعات از طریق مرورِ ادبیات مکتوب چاپی و الکترونیکی است.

یافته‌ها نشان می‌دهد که عکاسی مستند در دو دوره‌ی اصلاحات و مهرورزی تحت تاثیر ایدئولوژی و سیاست‌های قدرت حاکم قرار داشت، با ایجاد فضای باز سیاسی و اجتماعی در دولت اصلاحات، عکاسی مستند توانست روحِ زمانه را به طور نسبی بازتاب دهد ولی رئالیسم انتقادی نتوانست رخ دهد. انتشار روزنامه‌ها، ظهور خبرگزاری‌ها، برگزاری مسابقات، سالانه‌های عکاسی، نمایشگاه‌ها و چاپ کتاب‌های عکاسی موجب پیشرفت عکاسی مستند اجتماعی و خبری شد، ولی در دولت مهرورزی این موارد به علت آرمان‌گرا نبودن و مغایرت با ایدئولوژی قدرت حاکم با کنترل شدید و ممیزی همراه بود. عکاسی مستند در دوره‌ی مهرورزی ادامه‌ی جریان عکاسیِ دوره‌ی اصلاحات بود اما با انسداد فضای سیاسی و توقیف روزنامه‌ها و غیره، فعالیت عکاسان مستندنگار به تدریج محدودتر شد، در نتیجه عکاسی مستند از فضاهای خارجی به سمت فضاهای اندرونی و استودیوها کشیده شد و روح زمانه در قالب عکاسی مفهومی و هنری، ترجمه‌ی متون و کُتب عکاسی بازتاب یافت و به جای عکاسان حرفه‌ای، شهروند-خبرنگاران با استفاده از دوربین گوشی‌های همراه و ابزارهای ارتباطی مختلف نقشی اساسی در بازتاب تصاویر مستند این دوره داشتند.

استناد: رجبی نژاد مقدم پاکیاده؛ حسن. (۱۴۰۲). مطالعه‌ی تطبیقی نقش ساختارهای اجتماعی، سیاسی و فرهنگی بر روند عکاسی مستند ایران در دو دوره‌ی اصلاحات و مهرورزی *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۱۵ (۱)، ۱۴۷- ۱۶۷. DOI: https://doi.org/10.22059/JSAL.2023.340142.666139

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران. © نویسندگان.

DOI: https://doi.org/10.22059/JSAL.2023.340142.666139

مقدمه

عکاسی معاصر ایران، خصوصاً شاخهٔ عکاسی مستند در دولت‌های مختلفِ بعد از انقلابِ ۱۳۵۷ خورشیدی فراز و نشیب‌های زیادی داشته است. این شاخه از عکاسی، به‌ویژه عکاسی مستند اجتماعی و خبری در نقش یک رسانه تحت تاثیر سیاست‌ها و ایدئولوژی‌های دولت‌های مختلف و تغییر و تحولات در عرصه‌های سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی بوده است. سیاست‌هایی که دو دولت اصلاحات و مهرورزی در طول دوران فعالیت خود در عرصه‌های اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی ایران در پیش گرفتند، علاوه بر اینکه در تمامی ابعاد بر ساختارهای جامعهٔ ایران تاثیرگذار بودند، به نوبهٔ خود بر انواع هنرها و خصوصاً عکاسی مستند نیز تاثیر خود را گذاشتند. مسلماً این تاثیر وجوه اشتراک و افتراقی را در عکاسی مستند اجتماعی و مستند خبریِ این دو دوره با خود به همراه داشته است، که موضوع بررسی این مقاله می‌باشد. جورج لوکاچ[1] و آرنولد هاوزر[2] دو تن از جامعه‌شناسان هنر هستند که اولی به زمینه‌ها و بسترهای تولید و پذیرش اثر هنری تاکید بیشتری داشت و دومی بر اهمیت نقش هنر در جامعه؛ و هر دو اندیشمند بر این عقیده هستند که آثار هنری را در بسترهایی که در آن تحول می‌یابند بایستی مورد بررسی و کنکاش قرار داد و این آثار را بازتابانندهٔ جریان‌های موجود در جامعهٔ هم‌عصر خویش می‌دانند.

در این مقاله تلاش بر این است که وجوه اشتراک و افتراق عکاسی مستند ایران در دو دولت اصلاحات و مهرورزی را با استفاده از برخی از آرایِ لوکاچ و هاوزر بررسی و با یکدیگر تطبیق نماید. هدف دیگر، تبیین عواملی است که به صورت ساختاری در گسترش و یا عدم گسترش عکاسی مستند ایران در این دو دوره نقش داشته‌اند. بدین ترتیب نگارنده در صدد است تا از گذار این مطالعهٔ تطبیقی به این سوالات پاسخ دهد: نقش و تاثیر سیاست‌های قدرت حاکم بر عکاسی مستند در هر یک از دو دورهٔ اصلاحات و مهرورزی از منظر دو جامعه‌شناس هنر، لوکاچ و هاوزر چگونه است؟ چه عواملی در گسترش و یا عدم گسترش عکاسی مستند در دوران اصلاحات و مهرورزی نقشی مثبت و یا منفی داشته‌اند؟ این مقاله از روش پژوهش کیفی و از نوع تاریخی بهره می‌برد به همین علت فرضیه محور نیست.

مقالهٔ حاضر می‌تواند شناخت و بینش جامعی از وضعیت عکاسی مستند در دو دورهٔ اصلاحات و مهرورزی ارایه دهد که می‌تواند برای آیندهٔ عکاسی ایران رهگشا باشد و بر دانسته‌های ما دربارهٔ عکاسی مستند ایران غنا بخشد. از ضروریات دیگر تحقیق در این زمینه این است که با دورشدن از دوران اصلاحات و مهرورزی، تغییرات ساختاری و تحولات کلان، عاملی هستند در فراموشی ما از رویدادها در عرصه‌های مختلف این دو دوره، پس پژوهش در این زمینه همواره ضروری احساس می‌شود. در مقالهٔ حاضر ابتدا مبانی نظری و سپس پیشینهٔ پژوهش و روش تحقیق آورده می‌شود؛ و برای وارد شدن به بحث اصلی مقاله، نگاهی کلی دارد به شرایط اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی دو دورهٔ اصلاحات و مهرورزی. در بحث اصلی تلاش بر این است که تاثیر سیاست‌های قدرت حاکم بر عکاسی مستند ایران در این دو دوره و عوامل موثر بر آن را کشف و با یکدیگر مقایسه و تطبیق نماید و تصاویری نیز برای روشن شدن مباحث ارایه می‌گردد. محدوده‌ای که در این مقاله مورد مطالعه قرار دارد محدود به عکاسی از وقایع اجتماعی (عکاسی مستند اجتماعی و عکاسی خبری) است و فقط عکس‌های عکاسان ایرانی که در ایران عکاسی کرده‌اند را شامل می‌شود.

---

[1] George Lukacs
[2] Arnold Hauser

مبانی نظری پژوهش

در مبانی نظری از اندیشه‌های دو تن از جامعه‌شناسان هنر، جورج لوکاچ و آرنولد هاوزر در حوزۀ جامعه‌شناسی هنر استفاده می‌شود. لوکاچ هنر را محصولی تاریخی و اجتماعی می‌داند و عقیده دارد که روبنای فرهنگی نمی‌تواند بطور مستقیم توسط زیربنای اقتصادی تعیین شود، به دلیل اینکه هر جامعه از بخش‌های مختلف که دارای روابط پیچیده‌ای هستند، تشکیل شده است و همانند یک کلیّت به حساب می‌آیند، او این روابط پیچیده را وساطت[1] نامید. از نظر لوکاچ هر بخش از یک جامعۀ مشخص را باید جزئی از کل آن جامعه به حساب آورد که کلیّت اجتماعی[2] نام دارد و هر بخشی از جامعه به‌واسطۀ سرشت کلیّت شکل می‌گیرد. او نظرش بر این است که بخش‌های مختلفِ کلیّتِ اجتماعی فرهنگ را شکل می‌دهد و در عوض فرهنگ نیز به نوبۀ خود بر ساختارهای سیاسی، اجتماعی و اقتصادی تاثیر می‌گذارد. از دیدگاه لوکاچ، زمانی می‌توانیم به خلق آثار مختلف هنری امیدوار باشیم که تغییر و تحولات بزرگی در میان جامعۀ بشری و در طول تاریخ رخ دهد، رویدادهایی همانند انقلاب، درگیری و نزاع بین دو جناح یا دو ملت یا گروه، بیماری همه‌گیر، زلزله و حوادث طبیعی دیگر. از نظر او اثر ادبی همانند آیینه‌ای است که واقعیات اجتماعی دوره و زمانۀ خود را به صورت انفعالی بازتاب می‌دهد.«اثر ادبی بازتاب واقعیات اجتماعی یا همان محتوای اثر است، لیکن محتوی به شکلی مستقیم در اثر ردیابی نمی‌شود؛ بلکه حاملان راستین ایدئولوژی در هنر، به جای آنکه محتوای تجربه‌پذیر باشد، شکل‌های اثرند. بنابراین شکل اثر بازتاب محتوای آن است و محتوی در اثر نمود پیدا نمی‌کند مگر به صورت شکل» (ولی‌پور،۱۳۸۶: ۱۲۴). بدین ترتیب مسئلۀ فرمِ اثر در دیدگاه مارکسیستی موردتوجه قرار می‌گیرد و روی این مسئله تمرکز می‌شود که فرم اثر در هر دوره بواسطۀ ایدئولوژی و کلّیت اجتماعی و یا قدرت سیاسی حاکم در هر دوره، شکل می‌گیرد. به باور او، زمانی روح زمانه و یا روح دوران در اثر هنری بازتاب می‌یابد که اثر رئالیستی باشد، چون در اثری که رئالیستی باشد ابعاد و جنبه‌های مختلفی از مناسک زندگی واقعی، خود را برای ما آشکار می‌کنند. لوکاچ رئالیسمی را واقعی می‌دانست که انتقادی باشد، چون این نوع از رئالیسم می‌توانست تمامی ایدئولوژی‌ها و جهان‌نگری‌ها را کنار بزند و خصوصیات آن را چنین می‌دانست: «اشتیاق آتشین به واقعیت، تعصب‌ورزی به واقعیت و جنبۀ اخلاقی آن، صداقت نویسنده، سرسختی به پای‌بندی بی‌واسطه و ذهنی از جهان» (لوکاچ،۱۳۸۱: ۲۰). نویسندگانی که چنین باشند ایدئولوژی خود را در وقوع واقعیت داستان دخالت نمی‌دهند. از نظر لوکاچ اگر چنین نویسنده‌ای در موقعیت انتخاب بین «گرامی‌ترین ایدئولوژی‌های خود و روند واقعی حوادث داستان قرار بگیرد، همواره دومی را بر اولی ترجیح خواهد داد و واقعیت را فدای گرایش‌های ایدئولوژیک خود نخواهد کرد» (ولی‌پور،۱۳۸۶: ۱۲۴).

به گمانِ آرنولد هاوزر، آثار هنری «ساختارهای اجتماعی زمان خود را در قالب‌ها [یا فرم‌ها] و محتواهای زیباشناختی‌شان، باز می‌تابند و «رمزگشایی» می‌کنند؛ آثار هنری حامل ارزش‌هایی‌اند که لزوماً برای همۀ زمان‌ها معتبر نیستند و ممکن است صرفاً برای گروه‌های خاصی که آنها را در موقعیت‌های اجتماعی ویژه «مصرف می‌کنند» ارزشمند[یا معتبر] باشند» (رامین،۱۳۹۹: ۷۶). دیگر اینکه محتوای زیباشناختی آثار هنری، نه تنها بازتاب‌دهندۀ روابط طبقات اجتماعی، بلکه بازتاب‌دهندۀ ایدئولوژی طبقات حاکم و مُهر تاییدی بر سلطه‌گری‌شان می‌باشد. از نگاه او، هنری که بتواند موجب انقلاب شود یا در پیکار انقلابی سهیم باشد، تحول تاریخی ایجاد کند و تضاد طبقاتی را نشان دهد، برای جامعه ارزشمند است. او در کتاب «تاریخ اجتماعی هنر» دربارۀ تاثیر انقلاب بر هنر و تاثیر هنر بر جامعه می‌نویسد: «هر انقلابی پیش از آنکه هنر را تغییر دهد باید جامعه را دگرگون سازد، هر چند خودِ هنر وسیلۀ این دگرگونی

[1] Mediation
[2] Social Totality

است و در معرض رابطهٔ پیچیده‌ای از کنش و واکنش با جریان اجتماعی قرار دارد» (هاوزر،۱۳۷۷: ۷۹۴-۷۹۳). هاوزر به عنوان روشنفکری شناخته می‌شود که رابطه‌ای ایدئولوژیک با موضوع خودش دارد. او می‌نویسد: «هنر به واقعیت اجتماعی از همه نزدیک‌تر است و فاصله‌اش با عرصهٔ آنچه عموماً اندیشه‌های معتبر ازلی و ابدی پنداشته می‌شود، از همه بیشتر است. دست‌کم، هنر به شیوه‌ای به مراتب علنی‌تر و بی‌پروایانه‌تر از علوم‌عینی به عنوان سلاحی ایدئولوژیک، مدح یا آوازه‌گری به کار گرفته می‌شود» (هاوزر،۱۳۸۲: ۳۴). از دیدگاه هاوزر آثار هنری شرایط اقتصادی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی یک جامعه را بازتاب می‌دهند. او می‌نویسد: «هنر می‌تواند هم به صورت منفی و هم مثبت، ساختارهای یک جامعهٔ ویژه را بیان کند، با بعضی از ساختارهای جامعه موافقت کند و با بعضی دیگر موافق نباشد، برخی از ویژگی‌های یک جامعه را تقویت نماید و با برخی دیگر مخالفت کند و آنها را تضعیف نماید. هنر می‌تواند هم به عنوان یک سلاح و ابزار تبلیغاتی عمل نماید و هم به عنوان یک عامل دفاعی و پدافند عمل کند و به عنوان شیر اطمینان باشد» (هاوزر،۱۳۸۲: ۳۲۶). از نگاه او بین هنر و جامعه رابطهٔ متقابلی برقرار است که به سادگی نمی‌توان این رابطه را معکوس کرد، «جامعه هر چه باشد پدیده‌ای زیبایی‌شناختی نیست، حال آنکه هنر دستاوردی آشکارا اجتماعی است. هنر هر چه باشد، از جمله محصول نیروهای اجتماعی و سرچشمهٔ تاثیرات اجتماعی است» (هاوزر،۱۳۸۲: ۳۳۶).

روش پژوهش

رویکرد مقالهٔ حاضر از نوعِ پژوهش کیفی است و از نظر هدف نهایی و همچنین ماهیتِ موضوعِ پژوهش از نوع بنیادی-نظری و کاربردی است. روش پژوهش از نظر راهبردی، توصیفی- تحلیلی است و از نظر مسیر اجرای عملیاتی، این مقاله از روش‌شناسی تاریخی برای تحلیل داده‌های کیفی بهره می‌برد که یکی از روش‌هایی است که در تحقیقات کیفی استفاده می‌شود و مبتنی بر رویکرد استقرایی است. هدف از استفاده از روش‌شناسی تاریخی در این مقاله، شناخت، کشف و تفسیر رویدادها و تحولات عکاسی مستند ایران در دو دورهٔ اصلاحات و مهرورزی، از طریق ابزار اسناد، مدارک و دیگر منابع در ارتباط با سوالاتِ پژوهشِ حاضر به جهتِ بازتولیدِ تاریخِ عکاسی مستند ایران در دو دورهٔ اصلاحات و مهرورزی است. در نهایت تحلیل منطقی و نهایی پژوهش، که توصیف و تبیین داده‌ها دو گام اصلی در تحلیل داده‌های تاریخی هستند و بر اساس ربط منطقی و پیوستگی رویدادها انجام می‌گیرد که با رویکردی تفسیری و انتقادی به بحث و نتیجه‌گیری از یافته‌های پژوهش منجر شده است. در مقالهٔ حاضر با مرورِ ادبیات مکتوب چاپی، تصویری و الکترونیکی، داده‌های کیفی اولیه، جمع‌آوری و مورد مطالعه قرار گرفته است. جامعهٔ پژوهش در این مقاله، جریان عکاسی مستند در دو دورهٔ اصلاحات و مهرورزی است و جامعهٔ مورد هدف شامل عکس‌هایی از وقایع اجتماعی (عکاسی مستند اجتماعی و عکاسی خبری) می‌شود و موضوعاتِ دیگر در عکاسی مستند، همچون عکاسی مناظر و طبیعت، معماری و غیره را شامل نمی‌شود و فقط شامل حال عکاسان ایرانی می‌شود که در محدودهٔ سرزمین ایران در طول این دو دوره فعالیت نموده‌اند. برای نمونه‌گیری از جامعهٔ پژوهش، از ترکیب دو روش «غیراحتمالی هدفمند» به علت تعداد زیاد عکاسان و حجم زیاد عکس‌ها و همچنین از روش «احتمالی خوشه‌چینی» به علت وجود نداشتن فهرست کاملی از عکس‌های دوران اصلاحات و مهرورزی، استفاده شده است. بنابراین در این مقاله فقط عکس‌هایی از رویدادها و جریان‌هایی که در دسترس بوده‌اند و به گمان پژوهشگر بیشترین نقش و تاثیر را در هر دوره داشته‌اند و یا توانسته‌اند در تاریخ عکاسی مستند ایران در این دو دوره، جایگاهی در ذهن و خاطرهٔ جمعی ایرانیان داشته باشند، بصورت نمونه‌گیری هدف‌مند و خوشه‌چینی، انتخاب و استفاده شده‌اند. مسلماً در انتخاب عکس‌ها، موضوع عکس‌ها در درجهٔ اول اهمیت قرار داشته است.

پیشینهٔ پژوهش

بر اساس مطالعات بعمل آمده دربارهٔ موضوع پژوهش، چند کتاب، پایان‌نامه و مقاله رهگشای پژوهشگر در نگارش این مقاله بوده‌اند که از آنها الهام گرفته‌ام و گاهاً اقتباس کرده‌ام، که به ذکر مهم‌ترین آنها به اختصار اکتفا می‌کنم. مهدی عرشی در پایان‌نامه‌اش با عنوان: «جایگاه هنر عکاسی در پژوهش‌های مردم‌شناسی» (۱۳۹۵) بیان می‌کند که عکاسی مستند نگاه ویژه‌ای در ثبت موضوعات مردم‌شناسی دارد و می‌تواند در شناخت چگونگی اجرا و نشانه‌های باورهای آیینی در رشته‌های علوم اجتماعی نقشی اساسی داشته باشد. حمیده نوری نیارکی در پایان‌نامه‌اش با عنوان: «بررسی تاثیر رخدادهای اجتماعی بر عکاسان ایرانیِ سال‌های۱۳۷۰-۱۳۹۰» (۱۳۹۱) تاثیر رخدادهای سیاسی و اجتماعی را بر روی زندگی و حرفهٔ نُه نفر از عکاسان ایرانی بررسی کرد. او محدودکردن آزادی عکاس، سانسور عکس، هنجارهای اجتماعی، ایجاد فضای امنیتی، نبود سیستم حمایتی و قانونی قوی، نبود امنیت شغلی و تکنولوژی را مانع عمل عکاسان در ایران می‌داند. پایان‌نامهٔ محمد رحیمی با عنوان: «تحلیلی بر عکاسی مستند نوین و تاثیرات آن بر عکاسی معاصر ایران» (۱۳۸۹) با نگاهی بر رویکرد مستندنگارانهٔ جدید به عکاسی دنیا از دههٔ۱۹۶۰ به بعد، نتیجه می‌گیرد که عکاسی مستند معاصرِ ایران، امروز بسیار شخصی‌تر، شاعرانه‌تر، ذهنی‌تر و درونی‌تر شده و به دلیل نبود بستر لازم همپای عکاسی مستند جهان پیش نرفته است. اکثر کتاب‌های عکاسی چاپ شده از دوران اصلاحات و مهرورزی، بیشتر به عنوان آلبوم تصویری مستند هستند با نوشتاری کوتاه دربارهٔ عکاس، یا توضیحاتی دربارهٔ عکس‌ها و تعدادی نیز دربارهٔ مباحث نظری عکاسی مستند در قالب آموزش و یا گفتگو با عکاسان هستند، که تعدادشان خصوصاً در این دو دوره افزایش یافته است. نوشتاری از مهران مهاجر تحت عنوان«قصهٔ شاهد ایرانی/نیم نگاهی به برخی مسائل عکاسی مستند ایران» در مجلهٔ حرفه-هنرمند (۶۴) آمده است که نگاهی شخصی و گزینشی به روند تاریخی جریان عکاسی مستند ایران دارد که اطلاعات مفیدی در این زمینه بدست می‌دهد. ولی بر اساس مطالعات نگارندهٔ این جستار می‌توان گفت که دربارهٔ ماهیت و محتوای نظری این مقاله منبعی یافت نشد که به بررسی نقش ساختارهای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی و تطبیق جامع و هدفمندِ عکاسی مستند ایران در دو دورهٔ اصلاحات و مهرورزی بپردازد و از جامعیت زمانی و موضوعی، همچون موضوع این پژوهش برخوردار باشد.

اوضاع و احوال اجتماعی و سیاسی در دورهٔ اصلاحات (۱۳۷۶ تا ۱۳۸۴)

دولت اصلاحات در سال ۱۳۷۶ خورشیدی یا همان سال «حماسهٔ دوم خرداد» و با وعدهٔ زندگی، امنیت و رفاه بیشتر و همچنین آزادی‌های سیاسی و اجتماعی بیشتر بر روی کار آمد. در این دوره طبقه متوسط جدید به قدرت دست یافتند. «پس از دوم خرداد، فرصت بیشتری برای فعالیت طبقهٔ متوسط جدید پدید آمد و سیر صعودیِ رشد این گروه همچنان ادامه پیدا کرد؛ با این حال در جدال با بخش‌های سنتیِ بلوک قدرت به سر می‌بردند» (قاسمی و زارع‌زاده، ۱۳۹۲: ۷۷) و خاتمی نیز «بر ضرورت تقویت جمهوریت نظام، آزادی‌های سیاسی و اجتماعی، جامعهٔ مدنی، قانون‌گرایی، حقوق زنان و جوانان و سرانجام تنش‌زدایی در روابط خارجی تاکید می‌کرد. ایشان در عرصهٔ اقتصادی نیز از ضرورت اصلاح در روندهای اقتصادی پیشین با تاکید بر رشد توام با عدالت و شفاف‌سازی و قانون‌گرایی سخن می‌گفت، و لذا گفتمان این دولت را گفتمان «اصلاحات» نامیده‌اند» (فوزی، ۱۳۹۹: ۱۶۷). با گسترش آزادی‌های سیاسی و اجتماعی، اقتصاد و سرمایه‌گذاری رشدی افزایشی داشت ولی همچنان بین طبقات بالا و پایین جامعه شکاف وجود داشت و با حمایت دولت، انجمن‌ها و تشکل‌های غیردولتی (N.G.O) و احزاب سیاسی به رشدی فزاینده دست یافتند. در این میان زنان و جوانان و همچنین جنبش دانشجویی این امکان را یافتند که در امور سیاسی، اجتماعی و فرهنگی فعالیت بیشتری داشته باشند، و

«متولیان فرهنگی کشور در این دوران بر ضرورت وجود تنوع فعالیت‌های فرهنگی و کنترل نداشتن حکومت بر کالاها و فرآورده‌های فرهنگی، قبل از انتشار و تولید و بسنده‌کردن به نظارت، پس از تولید و انتشار و به رسمیت شناختن تنوع این کالاها در بازار فرهنگی و عدم سختگیری در عرصهٔ فرهنگ تاکید می‌کردند» (فوزی، ۱۳۹۹: ۱۸۷) که دلیلی بود برای رشد بیشتر مطبوعات به‌ویژه افزایش تعداد روزنامه‌ها و مجلات و تیراژ کتاب‌ها و تنوع آنها، به همین دلیل به این دوران از فعالیت مطبوعات، «بهار مطبوعات» نام نهادند. توقیف «زنجیره‌ای» روزنامه‌های دوم خردادی که به جناح اصلاح‌طلب وابسته بودند، به علت طرح و نشر مباحثی در خصوص مسائل سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و دینی در این دوره انجام گرفت.

در این دوره، بین دولت و مردم هم‌گرایی عمومی و فرهنگی به صورت نسبی ایجاد شد ولی در اواخر دولت اصلاحات و با تاثیر پدیدهٔ جهانی‌شدن فرهنگ بر طبقات مختلف اجتماعی، تعارض و ناهم‌گرایی بیشتر خود را نشان داد، «به نظر می‌رسد پدیدهٔ جهانی‌شدن بر مقولهٔ ناهم‌گرایی فرهنگی در ایران موثر است، در حالی که دستگاه‌های رسمی فرهنگ، آموزه‌ها، نگرش‌ها و جلوه‌های فرهنگ غربی را که وجه بارزتر فرهنگ جهانی بدان منسوب است، مردود می‌داند. در قلمرو فرهنگ غیررسمی، همنوایی و هم‌گرایی بیشتری با جهانی‌شدن فرهنگ به چشم می‌خورد. نوع پوشش بسیاری از نوجوانان و جوانان، اعم از دختر یا پسر، مُد لباس، مدل آرایش موی سر، آهنگ‌های موردعلاقه، هنرپیشگان و ورزشکاران محبوب آنها و ... جملگی حاکی از توجه فرهنگ غیررسمی به فراسوی مرزهاست... تعبیر تهاجم فرهنگی مصداقی بارز از تنافر فرهنگ رسمی و فرهنگ غیررسمی در زمینهٔ جهانی‌شدن فرهنگ است» (ملک‌پور،۱۳۸۱: ۱۸۲). با افزایش استفاده از شبکهٔ جهانی وب، کامپیوتر و اینترنت خصوصاً در دورهٔ دوم اصلاحات، رسانه‌های الکترونیکی و دیجیتال نیز به تدریج رشد یافتند که افزایش ارتباطات بیشتر در سطوح مختلف اجتماعی و در عرصهٔ ملی و بین‌المللی را با خود به همراه داشت. در سطح بین‌المللی، خاتمی با مطرح‌کردن ایدهٔ «گفتگوی تمدن‌ها»، نظر مثبت جامعهٔ جهانی نسبت به قدرت حاکم در ایران را به دست آورد که موجب تشنج‌زدایی و گسترش همکاری در عرصهٔ بین‌الملل برای ایران شد. بدین ترتیب قیمت نفت در بازارهای جهانی افزایش یافت اما در دورهٔ دوم ریاست‌جمهوری خاتمی بسیاری از همکاری‌ها و روابط با کشورهای اروپایی، به علت ادعایی مبنی بر تلاش مخفیانهٔ فعالیت هسته‌ای ایران و اتهام تلاش برای ساخت سلاح هسته‌ای به تدریج رو به وخامت گذاشت.

اوضاع و احوال اجتماعی و سیاسی در دورهٔ مهرورزی/دولت بهار (۱۳۸۴ تا ۱۳۹۲)

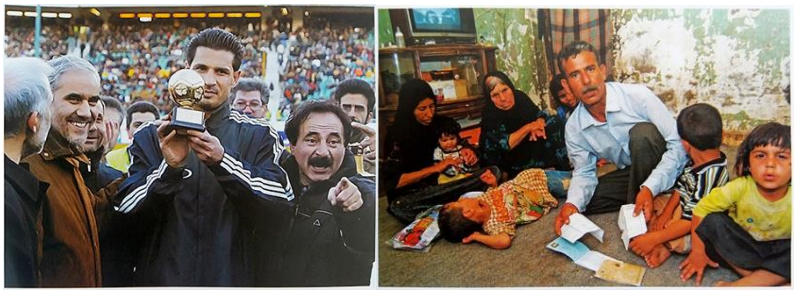
با روی کار آمدن دکتر محمود احمدی‌نژاد یکی از جنجالی‌ترین دولت‌های تاریخِ نظام حاکم بر ایران پس از انقلاب شروع به کار می‌کند. شاید این دوران را بتوان مرحلهٔ بازگشت به سیاست و اقتدار کاریزماییِ دههٔ اول انقلاب قلمداد کرد. احمدی‌نژاد در سخنرانی تبلیغات انتخاباتی‌اش گفت: «امروز ما در آستانهٔ آغاز انقلاب سوم هستیم، هدف انقلاب سوم برپایی دولت اسلامی است» (URL: 1). او «با شعارهایی همچون اعتدال، مردم‌سالاری دینی، نقش مردم در ادارهٔ امور، خرد جمعی، قانون‌گرایی، عدالت‌خواهی، رفاه و آسایش مردم و نکوهش رفتارهای باندی و جناحی و تاکید بر خدمت‌گزاری صادقانه و مبارزه با فساد در منشور فکری خود تاکید می‌کرد» (فوزی، ۱۳۹۹: ۲۰۵) و با گماشتن مدیران و نیروهای جدید در راس امور و ایجاد تغییر در ساختار نظام اداری، برنامه‌های دولت خود را پیش برد. «برخی رویکرد وی را نوعی رویکرد نوانقلابی به معنای تلاش برای تغییر بنیادین ساختارها و مناسبات موجود و بازگشت به شعارهای اوایل انقلاب نامیده‌اند و برخی با توجه به شعار محوری دولت، رویکرد دولت را عدالت‌گرایانه نامیده‌اند. برخی محققان نیز از واژهٔ پوپولیسم (به معنای توده‌گرایی یا عوام‌گرایی) برای رویکرد دولت در این دوران استفاده کرده‌اند» (همان: ۲۰۷). در دولت بهار توجه به وضعیت اقتصادیِ مناطق محروم کشور و مقولهٔ عدالت اقتصادی در راس کار بود. دولت در پی اجرای مواردی از قبیل طرح «هدفمندسازی یارانه‌ها، طرح مسکن مهر و ...» بود و به‌واسطهٔ بالا رفتن قیمت نفت، درآمدهای نفتی به شدت افزایش، ولی رشد

اقتصادی کاهش یافت، نرخ تورم به دلیل رشد نقدینگی و اجرایی شدن طرح هدفمندسازی یارانه‌ها و تحریم‌ها علیه ایران به شدت افزایش یافت و فاصلهٔ طبقاتی نیز وضعیتی کاهشی داشت. ارزش پول ملی در برابر انواع ارزهای خارجی به شدت کاهش یافت و فشار اقتصادی و معیشتی بر مردم همچنان رو به افزایش بود. روند تغییرات اجتماعی و فرهنگی متاثر از سیاست‌های دولت‌های گذشته و ارتباطات جهانی بود. احمدی‌نژاد شعار «ضرورت احیای ارزش‌های اسلامی و انقلابی» را در عرصه‌های مختلف فرهنگی و اجتماعی مطرح می‌ساخت و در ارتباط با عرصهٔ فرهنگ می‌گفت: «وظیفهٔ دولت فقط آن است که موانعِ فراروی اقدامات فرهنگی را بردارد، بنابراین تنها دولت متولی فرهنگ نیست، فرهنگ را ملت باید حفظ کند» (همان: ۲۲۷). تولید محصولات فرهنگی مثل کتاب و نشریات افزایش و سوادآموزی و آموزش عالی رشدی دوچندان داشتند. ولی ناهم‌گرایی عمومی و تعارض فرهنگی بین دولت و مردم از همان ابتدای دولت بهار آغاز و در طی انتخابات ۱۳۸۸ به اوج خود رسید، نهایتاً تعارض مردم و دولت در لایه‌های زیرین جامعه و فرهنگ ایران گسترش بیشتری یافت؛ در نتیجه جو به شدت امنیتی شد و نارضایتی عمومی از دولت وقت و قدرت حاکم نیز به شکل بی‌سابقه‌ای افزایش یافت. در طول دولت بهار در ارتباط با پروندهٔ هسته‌ای، از طرف شورای امنیت قطعنامه‌های متعدد و تحریم‌های گسترده‌ای بر علیه ایران صادر و از سوی کشورهای اروپایی و آمریکا فشارهای مختلف سیاسی، مالی و بانکی، تجاری و غیره بر ایران وارد شد که این مسئله تا آخرِ دوران احمدی‌نژاد ابعاد پیچیده‌تری به خود گرفت. بدین سبب ایران جهت برقراری ائتلاف استراتژیک به سمت شرق و کشورهای چین، هند و روسیه تمایل پیدا کرد و با همسایگان و کشورهای عربی حاشیهٔ خلیج فارس و کشورهای آمریکای لاتین روابط خوب و دوستانه‌ای برقرار نمود. ولی با همهٔ این تلاش‌ها نتوانست از به انزوا کشیده شدن ایران در عرصهٔ بین‌المللی جلوگیری نماید.

نقش ساختارهای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی بر روند عکاسی مستند در دورهٔ اصلاحات

با روی کار آمدن اصلاح‌طلبان در سال ۱۳۷۶، محدودیت‌هایی که در زمینه‌های سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی در ایرانِ پس از انقلابِ ۱۳۵۷ توسط قدرت حاکم، تحمیل و اِعمال شده بود، به تدریج کم‌رنگ‌تر شدند و این در حالی بود که در فضای باز سیاسی و اجتماعی جدید، جامعهٔ ایران بیش از پیش تشنهٔ آزادی، نشاط، سرگرمی و غیره بود. در این میان سیاست‌های قدرت حاکم در دو دههٔ اول انقلاب موجب ایجاد تحولات سیاسی و تغییرات اساسی در ساختار طبقاتی جامعهٔ ایران شده بود که با خود نیازهای اجتماعی طبقات مختلف و تمایل مردم به داشتن شرایط زندگی بهتر، رفاه و تفریحات بیشتر را در دورهٔ اصلاحات به همراه داشت. بدین ترتیب فضای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ایران با توجه به سیاست‌های دولت اصلاحات در عرصه‌های اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی به عنوان کلّیت اجتماعی لوکاچ، به شدت و سریع در حال تغییر بود؛ این تغییرات مورد توجه عکاسان مستندنگار قرار گرفت. آنها جنبه‌های مختلف این تغییرات اجتماعی را بازتاب دادند که آغازی بود در جهت گسترش و پیشرفت عکاسی مستند در این دوران و مرحلهٔ جدیدی را برای عکاسی و عکاسان مستندنگار ایران نوید می‌داد. (تصاویر ۱ تا ۴)

تصویر ۱- (راست) مهدی قاسمی؛ پیست اسکی دیزین در آغاز فصل زمستان؛ ۱۳۸۲.
تصویر ۲- (چپ) هنگامه فهیمی؛ نخستین نمایشگاه زندهٔ لباس زن ایرانی، سالن حجاب تهران؛ ۹ اسفند ۱۳۸۱.



تصویر ۳-(راست) فرهاد سلیمانی؛ زندگی مردم خرمشهر ۱۵ سال پس از پایان جنگ؛ خرداد ۱۳۸۲.
تصویر ۴- (چپ) امیر خلوصی؛ اهدای توپ طلایی به علی دایی، آقای گل جهان، ورزشگاه آزادی؛ ۱۴ بهمن ۱۳۸۳.

از همان آغاز دورهٔ اصلاحات و با رشد فزایندهٔ رسانه‌ها، یکی از روش‌های رقابت بین جناح‌های سیاسی مختلف، ظهور روزنامه‌ها و مجلات به صورت چاپ رنگی بود که می‌توانستند با عکس‌های رنگی، مخاطبان زیادی را جذب کنند. حضور و فعالیت عکاسانِ جوان و جویای نام در این رسانه‌ها، تا اندازه‌ای موفقیت عکاسی مستند و خبری ایران را در این دوران رقم زد. عکاسان با بازتاب رویدادهای مختلف این دوران، موجب پیشرفت رسانهٔ تابعهٔ خود می‌شدند و بر غلبه و جلوهٔ هر چه بیشتر عکس در صفحات روزنامه‌ها و مجلات این دوران می‌افزودند و روزنامه‌ها نیز به نوبهٔ خود با چاپ عکس‌ها موجب معروفیت عکاسان می‌شدند و پیشرفت عکاسی مستند و خبری ایران را رقم می‌زدند. در چنین فضایی عکاسان با توجه به گرایش و دیدگاه سیاسی خود به رسانه‌هایی نزدیک یا جذب می‌شدند که هم‌راستا با دیدگاه‌شان باشد و عکسهای‌شان نیز در راستای اهداف سیاسی همان جناح خاص و رسانهٔ مربوطه‌شان بود که با آن همکاری می‌کردند(تصویر ۵). «در عکاسی خبری دو حالت وجود دارد. بعضی از عکاس‌های خبری می‌گویند وظیفهٔ ما نشان دادن است؛ ما آن چیزی را که اتفاق می‌افتد، نشان می‌دهیم. بعضی از عکاس‌ها هم می‌گویند من قضاوت می‌کنم و قضاوتم را هم نشان می‌دهم» (سربخشیان،۱۳۸۴: ۲۴). با تاسیس خبرگزاری‌های جدید همچون ایسنا و فارس و با بسته‌شدن روزنامه‌های به اصطلاح «دوم خردادی»، عکاسان روزنامه‌ها و مجلات به سمت خبرگزاری‌های تازه تاسیس کوچ کردند که عاملی تاثیرگذار در جهت تهیهٔ گزارش‌ها و مقالات مصور بسیار زیادی از رویدادهای مختلف بودند و وزنهٔ قدرتمندی را تشکیل دادند که بی‌شک در پیشرفت عکاسی مستند و خبری ایران بسیار موثر بودند (تصاویر ۶ تا ۹).

تصویر ۵- حسن سربخشیان؛ پرستو فروهر دختر داریوش و پروانهٔ فروهر در مراسم تشییع جنازهٔ فروهرها در تهران در پی ماجرای قتل‌های زنجیره‌ای؛ آذر ۱۳۷۷.

تصویر ۶- (راست) مجتبی کوچکی؛ تشییع پیکر ۵۰۰ تن از شهیدان دفاع مقدس، تهران؛ اردیبهشت ۱۳۸۱.

تصویر ۷- (چپ) حسن سربخشیان؛ شیرین عبادی پس از دریافت جایزهٔ صلح نوبل ۲۰۰۳، فرودگاه مهرآباد؛ ۲۳ مهر ۱۳۸۲.

تصویر ۸- (راست) حسن قائدی؛ اعتراض زنان ایرانی به نقض دموکراسی و منع حجاب مسلمانان در فرانسه؛ ۱۷ شهریور ۱۳۸۳.

تصویر ۹- (چپ) امیر خلوصی؛ دیدار ورزشکاران و مدال‌آوران المپیک آتن با رهبر انقلاب؛ ۱۴ مهر ۱۳۸۳.

در سال‌های ابتدایی دورهٔ اصلاحات، عکاسان به استفاده از لنزهای فوکوس خودکار و سپس دوربین‌های دیجیتال روی آوردند که علاوه بر تسهیل عمل عکاسی، موجب انتقال و بازتاب سریع عکس و کاربرد بیشتر عکس در رسانه‌ها گردید. بدین ترتیب عکاسان در رسانه‌ها به قدرت بیشتری دست یافتند و در حالی که نیاز رسانه‌ها به عکاسان برای رقابت بیشتر فزونی می‌یافت، امکان درج نام

عکاسان در زیر عکس‌های چاپ شده از خود امکان‌پذیر شد که این امر خود نوعی رشد و پیشرفت برای مقام و موقعیت عکاسان به حساب می‌آمد، از این دوره سرویس عکس جایی برای خود به عنوان بخشی جدایی‌ناپذیر و قوی از هر رسانه‌ای بازکرد.

روی کار آمدن اصلاح‌طلبان همراه بود با تشنج‌زدایی در عرصهٔ روابط بین‌الملل، پدیدهٔ جهانی‌شدن فرهنگ و روابط بیشتر ایران با دنیا و بوجود آمدن فضای باز اجتماعی، سیاسی و فرهنگی که موجب شد تا هنرمندان، هم آزادانه به خلق اثر بپردازند و هم در فضای امن‌تری همچون موزهٔ هنرهای معاصر تهران به عنوان یک نهاد دولتی و یا گالری‌های خصوصی به نمایش آثارشان بپردازند و از این طریق اندیشه‌های آزادی‌خواهانه و لیبرال در محیط هنری کشور برای اولین بار پس از انقلاب در این دوره بیشتر هویدا گشت. براین اساس برگزاری مسابقات، جشنواره‌ها و سالانه‌های عکاسی به مرور و بیش از پیش رونق گرفتند که می‌توان آنها را از نشانه‌های ترقی و پیشرفت تقریبی عکاسی مستند ایران در این دوره به حساب آورد. برگزاری هشتمین نمایشگاه بین‌المللی عکس ایران در ۱۳۷۷ با همکاری موزهٔ هنرهای معاصر تهران، مرکز هنرهای تجسمی ایران و فدراسیون بین‌المللی هنر عکاسی (فیاپ) نمونه‌ای از آن است. تاسیس گالری‌های هنری همچون راه ابریشم، طراحان آزاد، هفت ثمر و غیره توسط افراد و نهادهای خصوصی و مستقل کمک شایان توجهی در حمایت از حرکت‌های مدرنیستی در عکاسی معاصر ایران داشت که با بکارگیری شیوه‌های نوینی در گالری‌داری و نمایش آثار، در زمینهٔ عکاسی مستند و هنری در معرفی عکاسی نوین ایران تلاش بسیار کردند (تصاویر۱۰ و ۱۱).

تصویر ۱۰- (راست) محمد اسلامیراد؛ بدون عنوان، مقام چهارم در بخش مستند اجتماعی؛ هشتمین دوسالانهٔ عکس ایران؛ ۱۳۷۷.
تصویر ۱۱- (چپ) پیمان هوشمندزاده؛ بدون عنوان، بخش مستند اجتماعی؛ هشتمین دوسالانهٔ عکس ایران؛ ۱۳۷۷.

بنیاد نهادن مسابقات عکاسی در سطح ملی با حمایت مادی و معنوی نهادهای دولتی و خصوصی از اتفاقات مثبتِ دیگر در دورهٔ اصلاحات در عکاسی مستند ایران بود. برگزاری اولین «جایزهٔ سالانهٔ عکاسی مطبوعاتی کاوه گلستان» در سال ۱۳۸۳ از آن جمله است. این شکل از برگزاری مسابقات و نمایشگاه‌ها با همکاری چند نهاد و موسسه، در پی قدرت گرفتن نهادهای خصوصی در کنار نهادهای دولتی بود که نشان از توجه بخش فرهنگی دولت اصلاحات به مواردی از این قبیل داشت. در این جایزه طیف گسترده‌ای از عکس‌های مستند و خبری با مضامین سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و هنری شرکت داشتند و حضور عکاسان زن در این جایزه و به طور کلی در دورهٔ اصلاحات بسیار پررنگ و گسترده دیده می‌شود که گاهاً توانستند موفق‌تر از عکاسان مرد در صحنه‌های عکاسی از برخی

موضوعات، مثل زندان زنان و دادگاه خانواده، مراسم مذهبی زنانه یا محیط‌های زنانهٔ دیگر ظاهر شوند که این حضور، مرهون فضای باز سیاسی و اجتماعی بوجود آمده در دوران اصلاحات بود (تصاویر ۱۲ تا ۱۴).

تصویر ۱۲- (راست) مهدی قاسمی؛ از مجموعه عکس، اولین جایزهٔ سالانهٔ عکاسی مطبوعاتی کاوه گلستان، ۱۳۸۳
تصویر ۱۳- (چپ) احمد معینی جم؛ تک عکس، اولین جایزهٔ سالانهٔ عکاسی مطبوعاتی کاوه گلستان، ۱۳۸۳

تصویر ۱۴- منصورهٔ معتمدی؛ از مجموعهٔ عکس، اولین جایزهٔ سالانهٔ عکاسی مطبوعاتی کاوه گلستان، ۱۳۸۳

در این دوران چاپ کتاب‌های عکس از آثار عکاسی مستند و خبری، کمک شایان توجهی برای پیشرفت و رشد عکاسی مستند بود. ولی در این دوره ممیزی همچنان در چاپ کتاب عکس وجود داشت. کتاب «نبض زمان» از حسن سربخشیان نمونه‌ای شاخص از اینگونه کتاب‌ها است که بطور مستقل و توسط شخص عکاس چاپ شد، این کتاب که نخستین کتاب عکاسی خبری ایران است در شرایطی چاپ و روانهٔ بازار نشر شد که تعدادی از عکس‌های کتاب از طرف ممیزی ادارهٔ کتاب وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در دورهٔ اصلاحات به علل‌های مختلف، حذف شدند. عکسی همچون «آخوندک بر عمامهٔ رئیس‌جمهور خاتمی در حین سخنرانی»، به علت توهین تلقی‌شدن به رئیس‌جمهور نیز جزو عکس‌های سانسور شده بود ولی به دلیل اینکه رئیس‌جمهور قبلاً بر روی این عکس شخصاً امضاء کرده‌بودند، حذف نشد که می‌توان همچنان نفوذ و نظارت قدرت سیاسی حاکم را در عرصهٔ فرهنگ و هنر و حتی برای

حذف یا باقی گذاشتن عکس‌های یک کتاب به وضوح مشاهده کرد. در همین دوران عکاسانی بودند که حتی پس از پایان جنگ دغدغهٔ مستندنگاری از تاثیرات جنگ بر مردم را داشتند.کتاب «معجزهٔ امید» از مهدی منعم از این دست آثار است که عکس‌های آن از ایده‌آلیست‌های قدرت حاکم و در راستای ایدئولوژی آن بوده و با حمایت یک نهاد وابسته به قدرت سیاسی حاکم و بدون سانسور به چاپ رسیدند. منعم سویهٔ رئالیستی زندگی رزمندگان مجروح جبهه‌های جنگ را در حالی که به زندگی شخصی و کارهای روزمرهٔ معمول در دوران پس از جنگ می‌پرداختند، به شکل صریحی بازتاب داده است (تصاویر ۱۵ و ۱۶).

تصویر ۱۵- (راست)حسن سربخشیان؛ مراسم سخنرانی سید محمد خاتمی در جمع دانش‌آموزان بسیجی در حالی که یکی از محافظین او آخوندک را از روی عمامهٔ او برمی‌دارد، تهران؛ مهر ۱۳۸۲

تصویر ۱۶- (چپ) مهدی منعم؛ جانباز جنگ از مجموعه معجزهٔ امید (معجزهٔ امید، ۱۳۷۸)

«با رویداد دوم خرداد ماه ۷۶، راه‌های ارتباط با جهان هنر که بیست سالی قطع شده بود، ناگهان گشوده شد» (پاکباز، ۱۳۹۸: ۸۳). بدین ترتیب عکاسان جوان و جویای نام با آثارشان و دیدگاه‌های نوینی که نسبت به دنیای پیرامون خود داشتند در همکاری با آژانس‌ها، خبرگزاری‌ها و رسانه‌های داخلی و خارجی، توانستند در سطح ملی و بین‌المللی معروف و مشهور شوند. می‌شود گفت نقطهٔ اوج گرفتن و شکوفایی عکاسی مستند و خبری و تحول در اندیشه‌های عکاسانه به صورت جدی و حرفه‌ای از این دوره در ایران آغاز شد. در دوران اصلاحات نهاد دانشگاه برای اولین بار پس از انقلاب فضای سیاسی بازتر و آزادی‌های متعارفی را تجربه کرد، دانشجویان و برخی اساتید عکاسی با امکان عکاسی آزادانه‌تر در سطح جامعه و در شهرها و روستاها، توانستند پروژه‌ها و مجموعه عکس‌هایی مستند از موضوعات مختلف همچون روسپیگری، زندان زنان، پارتی‌ها و مهمانی‌های خصوصی، دگرباشان جنسی، موضوعات فرهنگی و بومی، محیط‌زیست و غیره را با دیدگاهی درون‌گرایانه و متعهد که در پی کاویدن لایه‌های زیرین اجتماع بودند را عکاسی کنند.

نقش ساختارهای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی بر روند عکاسی مستند در دورهٔ مهرورزی

در دولت بهار و مهرورزی، موضوعی که بیش از همه در عرصهٔ فرهنگ عمل می‌شد تلاش برای احیای فرهنگ و ارزش‌های اسلامی و انقلابی بود و دولت مهرورزی آمد تا دولت اسلامی ایجاد کند و انقلابی جدید در انقلاب اسلامی بر پا نماید. بدین ترتیب با این تندروی‌ها و محدود شدن آزادی‌های سیاسی و اجتماعی، عرصهٔ فرهنگ و هنر ایران دوران جدیدی را آغاز می‌کند (تصاویر ۱۷ تا ۲۲).

تصویر ۱۷-(راست) آرمان تیمور؛ آغاز نصب ۶ هزار سانتریفیوژ جدید با حضور رئیس جمهور، نطنز؛ ۲۰ فروردین ۱۳۸۷.

تصویر ۱۸- (چپ) روح الله وحدتی؛ اجرای رزمایش موشکی پیامبر اعظم سپاه پاسداران؛ ۱۱ آبان ۱۳۸۵.

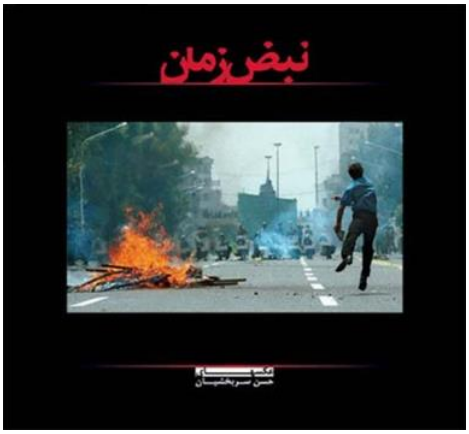
تصویر ۱۹- (راست) عکس از؟؟؟، جمع‌آوری آنتن‌های ماهواره توسط نیروی انتظامی، اجرای این طرح از سال ۱۳۷۳ آغاز شد؛ تهران، ۱۳۸۵.

تصویر ۲۰- (چپ) یلدا معیری؛ اعتراض به سهمیه‌بندی بنزین در نخستین شب اجرای طرح، بزرگراه نیایش؛ ۶ تیر ۱۳۸۶.

تصویر ۲۱- (راست) ساتیار امامی؛ اجرای طرح تامین امنیت اخلاقی و اجتماعی؛ ۲ اردیبهشت ۱۳۸۵.

تصویر ۲۲- (چپ) حسن قائدی؛ از بین بردن کالاهای قاچاق و مشروبات الکلی توسط نیروی انتظامی؛ ۱۸ فروردین ۱۳۸۶.

بر طبق سیاست‌های فرهنگی این دولت، فعالیت عکاسان مستند در طی سال‌های آتی به تدریج با محدودیت‌هایی روبرو شد. فشارهای قدرت حاکم خصوصاً از ابتدای آن، آنقدر زیاد بود که مسئولان وقت در ممیزی ادارهٔ کتاب وزارت ارشاد اسلامی، از حسن سربخشیان مولف کتاب «نبض زمان» که در آخرین سال دورهٔ اصلاحات چاپ شده بود، خواستند تا علاوه بر حذف تعدادی از عکس‌های چاپ شده در کتاب، جلد کتاب را که عکسی از حوادث پس از حادثهٔ ۱۸ تیرماه کوی دانشگاه تهران در سال ۱۳۷۸ خورشیدی بود را نیز حذف نماید که نهایتاً برای ادامهٔ پخش کتاب، عکاس مجبور شد صفحاتی از کتاب را حذف نماید. این موضوع به این معنی بود که سانسور همچنان پس از سه دهه بر چاپ کتاب و خصوصاً عکاسی حاکم است، که مانعی در پیشرفت عکاسی مستند محسوب می‌شود (تصویر ۲۳).



تصویر ۲۳- حسن سربخشیان؛ جلد کتاب نبض زمان با عکسی از حوادث پس از حادثهٔ ۱۸ تیر ماه کوی دانشگاه تهران در سال ۱۳۷۸ خورشیدی.

تصویر ۲۴- (راست) فریده سخایی فرد؛ از مجموعه کمد- مارال و امیر، یازدهمین دوسالانهٔ عکس ایران، ۱۳۸۷.
تصویر ۲۵- (چپ) ساسان ابری؛ از مجموعه یخچال و سفره؛ یازدهمین دوسالانهٔ عکس ایران، ۱۳۸۷.

برگزاری نمایشگاه‌ها و دوسالانه‌های عکس در دولت مهرورزی با ممیزی و کنترل شدیدتر آثار همراه بود. برگزاری یازدهمین دو سالانهٔ ملی عکس ایران در دی ماه ۱۳۸۷ نمونه‌ای از آن است. از عکس‌های انتخاب شدهٔ این دوسالانه چنین برمی‌آید که عکاسی ایران در این برهه از زمان با نام‌های عکاسان جدیدتر و با دیدگاه‌های نوین، به سمت عکاسی مستند اجتماعی، مفهومی و خلاق گام برداشته است، که ناشی از سیاست‌های کلان و فرهنگی قدرت حاکم و گسترش پدیدهٔ جهانی شدن فرهنگ و ارتباطات بود (تصاویر ۲۴ و ۲۵). در همین دوره نهادهای خصوصی نیز به برگزاری مسابقات و جشنواره‌های مختلف در ارتباط با عکاسی مستند اقدام می‌کردند که در این زمینه جایزهٔ مستقل و تخصصی عکاسیِ مستند معروف به «جایزه شید» را می‌توان مثال زد. این جایزه تنها جایزهٔ مختص عکاسی مستند اجتماعی در ایران بود که از سال ۱۳۸۹ و تا سال ۱۳۹۷ ادامه داشت و هر سال به یک عکاس فعال در زمینهٔ عکاسی مستند اجتماعی و تاثیرگذار اعطا شد. برگزاری این نوع جوایز و یا دوسالانه‌ها و جشنواره‌ها با تمامی محدودیت‌ها در دورهٔ مهرورزی، حرکتی مثبت در جهت پیشرفت یا ترقی عکاسی مستند بوده است.

ایجاد انجمن عکاسان ایران در اسفند ماه ۱۳۸۴ نقطهٔ عطفی در تاریخ عکاسی ایران پس از انقلاب اسلامی به حساب می‌آید. این انجمن که پایه‌ریزی اولیهٔ آن در دورهٔ اصلاحات گذاشته شده بود، در حالی شکل گرفت که وزارت کشور وقت در دورهٔ مهرورزی با به کاربردن کلمهٔ «ملی» در نام انجمن مخالفت کرد و در نهایت با نام «انجمن عکاسان ایران» به ثبت رسید. بدین ترتیب می‌توان چگونگی سیاست و دخالت قدرت حاکم در مسائل فرهنگی و هنری ایران را در دورهٔ مهرورزی و حتی در نام‌گذاری انجمن عکاسان ایران به عنوان یک نهاد صنفی به وضوح دید. این موضوع مُهر تاییدی بر بسته بودن فضای سیاسی حاکم در این دوره برای اقشار هنری و خصوصاً عکاسان می‌زند. فرزاد هاشمی سخنگوی انجمن عکاسان ایران در سال ۱۳۹۱ خورشیدی طی مصاحبه‌ای در ارتباط با برنامه‌های انجمن و برپایی میزگردهای تخصصی چنین گفت که: «امروزه عکاسی در جامعه سخت شده است و عکاسان اجتماعی به آتلیه‌های خود و عکاسی پرتره روی آورده‌اند. ما امیدواریم در خلال برپایی این میزگردها بتوانیم از مسئولانی که امکان هرگونه کمک و ارائه راهکار را دارند استفاده کنیم تا این فعالیت برای عکاسان آسان‌تر شود» (URL: 2). از سخنان هاشمی چنین برمی‌آید که فضای سیاسی حاکم در این دوره بسته بوده و شرایط برای کار کردن در فضای بیرون و در سطح جامعه برای عکاسان سخت بوده و عکاسی به اندرونی کشیده شده است.

با اینکه ظهور خبرگزاری‌ها و وبگاه‌های جدید با سوگیری‌های سیاسی مختلف در دورهٔ مهرورزی ادامه داشت، این مراکز عاملی شدند برای کسب تجربه برای عکاسان تازه‌کار و جویای نام، ولی همزمان با انسداد فضای سیاسی خصوصاً پس از وقایع سیاسیِ انتخاباتِ ریاست‌جمهوری سال ۱۳۸۸ خیلی از عکاسان، از عکاسی مستند اجتماعی و عکاسی برای مطبوعات به علت محدودیت‌ها و فشارهای زیاد فاصله گرفتند. بدین ترتیب عکاسی از دست حرفه‌ای‌های این عرصه خارج شد و به دست مردم عادی کوچه و بازار افتاد که همزمان بود با دوران آغازین استفاده از گوشی‌های تلفن همراه هوشمند توسط شهروندان که مسلماً تعدادشان از عکاسان بیشتر بوده و در گسترهٔ مکانی بیشتری نیز حضور داشتند، و به ثبت عکس‌های مستند، هر چند غیرحرفه‌ای از وقایع و رویدادهای حوادثِ پس از انتخابات سال ۱۳۸۸ پرداختند. اگر چه قدرت حاکم توانسته بود از فعالیت عکاسان حرفه‌ای جلوگیری بعمل آورد، ولی به هیچ عنوان قادر نبود که از کاربرد دوربین گوشی‌های تلفن همراه توسط شهروندان در مسیر خبررسانی و آگاهی‌رسانی از وضعیت بوجود آمده، جلوگیری نماید. بدین ترتیب نام و یا لقب شهروند- خبرنگار به آنها داده شد. بدین ترتیب مخاطبان با تغییر دادن رسانه‌های محبوب خود، به سمت شبکه‌های اجتماعی، شبکه‌های تلویزیونی ماهواره‌ای و ... روی آوردند و در نتیجه ناخواسته عکس‌های رویدادها در سطحی گسترده‌تر در تمام دنیا و در سریع‌ترین زمان نشر می‌یافت. «اعمال محدودیت بر فعالیت خبرنگاران داخلی و خارجی و اختلال در سیستم پیام‌رسانی، برخی از شهروندان عادی را به گزارشگران این وقایع تبدیل کرد. مردم صحنه‌های حمله به

راهپیمایان و ضرب‌وشتم آنان را به تصویر کشیدند و آن‌ها را از طریق انتشار در شبکه اینترنت در معرض دید جهانیان گذاشتند» (URL: 3). افزایش تعداد استفاده‌کنندگان از گوشی‌های تلفن همراه و کامپیوتر، حتی در دورترین روستاها و نقاط ایران، به این معنی بود که خبر تصویری حوادث در جای جای این مملکت و در هر خانه‌ای می‌توانست رسوخ کند و گوشی‌های تلفن همراه بعنوان یک «آلبوم سیار» در نمایش عکس‌ها و تصاویر عمل می‌کردند (تصاویر ۲۶ تا ۲۹).

در طی دورهٔ اول دولت بهار به تدریج و به ناچار خیلی از عکاسان روند کار خود را تغییر دادند و به نوعی خودسانسوری روی آوردند و از عکاسی مستند در فضاهای خارجی به سمت عکاسی از موضوعات در فضاهای داخلی و اندرونی، استودیوها و آتلیه‌های عکاسی رفتند و شاخه‌های عکاسی هنری، مفهومی، آتلیه‌ای و تبلیغاتی را دنبال کردند و

تصاویر ۲۶ و ۲۷- عکاس(شهروند- خبرنگار؟؟؟)؛ وقایع پس از انتخابات ۱۳۸۸، مکان؟؟؟.

تصاویر ۲۸ و ۲۹- عکاس(شهروند- خبرنگار ؟؟؟)؛ وقایع پس از انتخابات ۱۳۸۸، مکان؟؟؟.

در پی مفاهیم و معانی عکاسانه برآمدند، که این امر را هم می‌توان یک نوع حرکت اعتراضی به فضای بستهٔ حاکم قلمداد کرد و هم اینکه سخنان انتقادی خود را در قالب عکاسی هنری و مفهومی ارایه می‌نمودند. این عوامل ناخواسته عکاسی ایران را به سمت برداشتن گام‌های اولیه برای نزدیک شدن به فضاهای پست‌مدرنیستی و شیوه‌های جهانی آن سوق داد، البته به این معنا نیست که عکاسی هنری و مفهومی ایران به درجهٔ بالایی رسیده باشد و باز هم به این معنی نیست که عکاسان مستند فعالیتی نکرده باشند، بلکه از دیدگاه انتقادی و اعتراضی، جریان عکاسی مستند را با عکاسی از موضوعات مختلف اجتماعی توام با شرایطی سخت‌تر و کُندتر، پیش بردند. هر چه به دورهٔ دوم ریاست‌جمهوری دکتر احمدی‌نژاد و خصوصاً اتفاقات سیاسی و اعتراضات خیابانی پس از

انتخابات سال ۱۳۸۸ نزدیک‌تر می‌شویم، به علت ایده‌آلیست نبودن عکس‌های این رویدادها از نظر قدرت حاکم و اثرگذاری سویهٔ رئالیستی عکس‌ها بر توده‌ها، سانسور عکس‌ها، محدودیت‌ها و فشارها به عکاسان به نهایت خود می‌رسد، تا حدی که برخی از آنان به دلیل عکاسی از این حوادث و رویدادها خصوصاً آنهایی که با رسانه‌های خارجی همکاری داشتند، دستگیر، دادگاهی و روانهٔ زندان شدند و برخی دیگر ممنوع الدوربین شدند و برخی هم به مرور ایران را ترک کرده و به کشورهای دیگر مهاجرت کردند، که می‌توان عکاسانی مثل جواد منتظری، حسن سربخشیان و دیگران را مثال زد. به اندرون رفتن عکاسان مستند، نشان از کسب خودآگاهی و آگاهی‌های سیاسی و اجتماعی داشت که بدین ترتیب عکاسان توانستند مسیر خود را به سمت شیوه‌های دیگری از عکاسی یعنی عکاسی هنری و مفهومی انتخاب نمایند، مسلماً خلق آثار در این عرصه‌ها نیز رنگ و بوی مسائل سیاسی و اجتماعی ایران را با خود به همراه داشت. اندرونی شدن عکاسی موجب رشد و افزایش روند کار پژوهشی و یا ترجمهٔ متون و کتب عکاسی نیز گشت. تعداد زیاد متون پژوهشی عکاسی و ترجمهٔ متون و کتب عکاسی از این دوره، شاهدی بر این مدعا است، بدین ترتیب مباحث نظری عکاسی در این دوره نسبت به دوره‌های گذشته رشد بیشتری یافت.

نتیجه‌گیری

با شکل‌گیری دو دولت اصلاحات و مهرورزی در پس از انقلاب ۱۳۵۷، هر یک از این دولت‌ها، سیاست‌هایی را در ساختارهای اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی خود به اجرا درآوردند که به عنوان بخشی از کلیت اجتماعی لوکاچ بر تمامی ارکان جامعهٔ ایران خصوصاً فرهنگ و هنر تاثیرگذار بودند و تغییر و تحولاتی را با خود به همراه داشتند. در این میان عکاسان مستندنگار اجتماعی و خبری جنبه‌های مختلف این تغییر و تحولات را که به قول لوکاچ همچون یک انقلاب بود ثبت و بازتاب دادند. با توجه به نظرات مطرح شده از لوکاچ و هاوزر در این مقاله، تحلیل یافته‌های به دست آمده نشان می‌دهد که در دورهٔ اصلاحات با بازشدن فضای سیاسی- اجتماعی در کشور و ایجاد آزادی‌های نسبی به همراه کم‌رنگ شدن محدودیت‌های اجتماعی، که همزمان بود با گسترش پدیدهٔ جهانی‌شدن فرهنگ، عکاسان مستندنگار اجتماعی و خبری در پی ثبت و بازتاب واقعیت‌های مختلفِ ناشی از تغییرات سیاسی و اجتماعی این دوره برآمدند و سعی کردند در آثارشان به رئالیسم انتقادی لوکاچ نزدیک شوند. ولی با آمدن دولت مهرورزی که همراه بود با بازگشت به سیاست و اقتدار کاریزماییِ دههٔ اول انقلاب و ایجاد فضای بسته و امنیتی و محدودشدن آزادی‌های سیاسی و اجتماعی، فعالیت عکاسان مستندنگار اجتماعی و خبری به تدریج محدودتر شد. بنابراین برخی از عکاسان، رویدادها و جریان‌های اجتماعی را تا حدی که امکان‌پذیر بود، بازتاب دادند. بدین ترتیب روح زمانهٔ لوکاچ در عکس‌هایشان به درستی هویدا نشد. در دورهٔ اصلاحات گسترش انتشار روزنامه‌ها و مجلات مختلف جهت رقابت جناح‌های مختلف سیاسی با یکدیگر، عاملی بود برای حضور فعال عکاسان مستندنگار اجتماعی و خبری و افزایش تعداد آنها در این رسانه‌ها و در عرصه‌های مختلف اجتماعی، در نتیجه تاثیری مثبت در روند پیشرفت عکاسی مستند بود. اما در دورهٔ مهرورزی با توجه به توقیف روزنامه‌ها و مجلات و محدودشدن تعداد آنها و در نتیجه کاهش تعداد عکاسان در رسانه‌ها، عکاسان حضور کم‌رنگی در زمینهٔ عکاسی مستند اجتماعی و خبری در سطح جامعه داشتند. در نتیجه به تدریج از روند پیشرفت این نوع عکاسی کاسته شد. عکاسان از عکاسی مستند اجتماعی و خبری در فضاهای خارجی و در سطح جامعه در دورهٔ اصلاحات، به سمت عکاسی در فضاهای داخلی و اندرونی، استودیوها و آتلیه‌های عکاسی در دورهٔ مهرورزی روی آوردند و در نتیجه دیدگاه‌های انتقادی خود را در قالب عکاسی هنری و مفهومی ارایه دادند و بدین ترتیب رئالیسم انتقادی لوکاچ به نحوی دیگر در این دوره خود را نشان داد، ولی در راستای ایدئولوژی قدرت حاکم در این دوره نبود. با اندرونی شدن عکاسی و

کشیده‌شدن عکاسان به سمت فضاهای داخلی، پرداختن به مباحث نظری عکاسی و ترجمهٔ متون و کُتب عکاسی در دورهٔ مهرورزی نسبت به دورهٔ اصلاحات گسترش و رشد چشمگیری یافت.

تشکیل و تجلی سرویس عکس به عنوان بخشی جدایی‌ناپذیر از رسانه‌های دوران اصلاحات و درج نام عکاس به عنوان صاحب اثر در زیر عکس‌هایش، پیشرفت قابل ملاحظهٔ دیگری برای عکاسی مستند بود که در این زمینه، عکاسی دورهٔ مهرورزی وجه مشترکی با دورهٔ اصلاحات داشت که با جدیت بیشتری توسط عکاسان در این دو دوره پیگیری شد. با ایجاد فضای فرهنگی و هنری بازتر در دورهٔ اصلاحات و رونق گرفتن مسابقات، جشنواره‌ها و سالانه‌های عکاسی و برگزاری نمایشگاه از آثار عکاسان ایرانی در مراکز دولتی و گالری‌های خصوصی در سطوح ملی و بین‌المللی، معرفی عکاسی نوین ایران از این دوره آغاز شد. اما در دورهٔ مهرورزی گالری‌های خصوصی با کنترل شدید و ممیزی برای نمایش آثار روبرو بودند و مراکز دولتی آثاری در راستای اهداف فرهنگی و سیاسی قدرت حاکم به نمایش درمی‌آوردند. با افزایش تدریجی کاربرد کامپیوتر و ارتباط اینترنتی با دنیا در دوره اصلاحات، همکاری عکاسان مستندنگار اجتماعی و خبری با آژانس‌ها، خبرگزاری‌ها و رسانه‌های داخلی و خارجی افزایش یافت و به اوج و شکوفایی خود رسید. توسعهٔ روزافزون این امکانات ارتباطی در دورهٔ مهرورزی و آمدن گوشی‌های هوشمند تلفن همراه به بازار ایران، بسته بودن فضای سیاسی و محدودیت‌ها را برای عکاسان تا اندازه‌ای قابل تحمل‌تر می‌کرد. با ایجاد فضای بسته و محدودیت بیشتر در دورهٔ مهرورزی، خصوصاً پس از انتخابات ۱۳۸۸، وظیفهٔ انتقال خبرهای تصویری از دست عکاسان حرفه‌ای خارج شد و به دست شهروند–خبرنگاران در تمام نقاط ایران افتاد که با عکاسی از طریق دوربین گوشی‌های تلفن همراه و امکانات ارتباطی جدید و نشر سریع عکس‌ها با استفاده از امکانات اینترنت و شبکه‌های اجتماعی در سطوح ملی و جهانی این مهم را به انجام می‌رساندند. با اینکه فضای سیاسی–اجتماعی در دورهٔ اصلاحات بازتر بود ولی چاپ کتاب‌های عکاسی همچون دوره‌هایِ قبلیِ پس از انقلاب با نفوذ و نظارت قدرت سیاسی حاکم، با سانسور و ممیزی همراه بود و با بسته‌شدن فضای سیاسی–اجتماعی و محدودیت بیشتر در دورهٔ مهرورزی، این ممیزی و سانسور افزایش بیشتری نیز یافت.

به نظر می‌آید عکاسی مستند ایران از دورهٔ اصلاحات وارد مرحلهٔ جدیدی در سیر تکامل خود در پس از انقلاب شده و بهار دوران خود را گذرانده است و عکاسان مستندنگار به تدریج از قالب‌ها و نگاه‌های سنتی و خشک دوره‌های سیاسی قبلی بیرون آمده، که با کلّیت اجتماعی، تحولات سیاسی و اجتماعی این دوره و گسستن از بند سنت‌های محدودکننده و سَردادن ندای آزادی‌خواهانهٔ اکثریت قریب به اتفاق جامعه، همخوانی داشت. آنها با دیدگاه‌های انتقادی، سوالی، کنایی و صریح روح زمانهٔ خود را در عکس‌های مستند اجتماعی و خبری بازتاب دادند و توانستند عملکردهای قدرت حاکم را برای اولین بار پس از انقلاب زیر سوال ببرند. جریان عکاسی مستند در دورهٔ مهرورزی ادامه یافتهٔ جریان عکاسیِ دورهٔ اصلاحات و پیوسته با آن است اما نه با آن شدت و توان. هر چند در این دوره به لحاظ کمّی آنچنان رشدی نداشته و عکاسان نتوانستند همانند دورهٔ اصلاحات روح زمانهٔ دورهٔ خود را آنچنان که مورد نظر لوکاچ بود به وضوح در آثارشان بازتاب دهند و قدرت انتقاد و تغییر در جامعه به عنوان نقش‌های اصلی عکاسی مستند اجتماعی و خبری کمرنگ‌تر شد ولی عکاسان مستندنگار بر روی همان مضامین اجتماعی که لایه‌های زیرین و پنهان اجتماع را می‌کاویدند، جستجو می‌کردند و یا روح زمانهٔ خود را به شکلی دیگر و در قالب عکاسی هنری و مفهومی ارایه دادند. امکان عکاسی مستند خصوصاً از زمان اعتراضات خیابانیِ پس از انتخابات سال ۱۳۸۸ در بسیاری از فضاهای شهری و غیرشهری در این دوره به سطح پایینی رسید و به علت هم‌راستا نبودن عکس‌ها با ایدئولوژی قدرت حاکم و ترس از تاثیر سویهٔ رئالیستی عکس‌های این حوادث بر توده‌ها و تهییج آنها، فعالیت عکاسان حرفه‌ای محدودتر شد. به همین علت برخی از عکاسان دستگیر و روانهٔ زندان شدند و برخی ممنوع‌الدوربین و یا ایران را ترک کرده و یا برخی دیگر شاخهٔ عکاسی هنری و مفهومی را با همان دیدگاه‌های انتقادی که رنگ و بوی

مسائل سیاسی و اجتماعی را داشت در فضای اندرونی پی‌گرفتند. بدین ترتیب عکاسی مستند در این دوره در غباری غلیظ گرفتار شد ولی محو نشد و روند کار عکاسان نیز در پرده‌ای از ابهامات و شایدها ادامه یافت و به قول هاوزر قدرت حاکم نتوانست از عکاسی مستند به عنوان سلاحی ایدئولوژیک در راستای آرمان‌های خود در این دوره استفاده نماید.

منابع

خدادادی مترجم‌زاده، محمد (۱۳۹۳). *کارکردهای فرهنگی و هنری عکاسی در ایران: ۱۳۸۰-۱۳۳۰ خورشیدی*. چاپ اول، تهران: نشر مرکب سفید.

رامین، علی (۱۳۹۹). *نظریه‌های فلسفی و جامعه‌شناختی در هنر*. تهران: نشر نی.

سربخشیان، حسن (۱۳۸۴). *نبض زمان: عکس‌های خبریِ حسن سربخشیان*. تهران: حسن سربخشیان.

طاهرخانی، رضا (۱۳۹۱). *سال سی، روزنگار مصور ایران پس از انقلاب اسلامی*. تهران: سازمان هنری رسانه‌ای اوج.

فوزی، یحیی (۱۳۹۹). *تحولات سیاسی اجتماعی در جمهوری اسلامی ایران ۱۳۵۷ - ۱۳۹۶*. تهران: انتشارات سمت.

لوکاچ، جورج (۱۳۸۱). *جامعه‌شناسی رمان*. ترجمهٔ محمد جعفر پوینده. تهران: نشر چشمه.

ملک‌پور، علی (۱۳۸۱). *تعارض فرهنگی دولت و مردم در ایران (۱۳۸۰-۱۳۵۷)*. تهران: انتشارات آزاداندیشان.

منعم، مهدی (۱۳۸۸). *قربانیان جنگ: جنگ عراق- ایران*. تهران: انتشارات تصویر ایران.

هاوزر، آرنولد (۱۳۷۷). *تاریخ اجتماعی هنر*. ترجمهٔ ابراهیم یونسی. تهران: نشر خوارزمی.

هاوزر، آرنولد (۱۳۸۲). *فلسفه تاریخ هنر*. ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی. تهران: نشر نگاه.

پنجره‌های نقره‌ای: برگزیدهٔ آثار عکاسان معاصر ایران، ۱۷ نگاه (۱۳۸۵). تهران: موزهٔ هنرهای معاصر تهران با همکاری موسسهٔ هنرهای تجسمی و موسسهٔ فرهنگی هنری رهنما.

اولین جایزهٔ سالانهٔ عکاسی مطبوعاتی ایران، کاوه گلستان (۱۳۸۳). تهران: نشر دیگر.

پاکباز، رویین (۱۳۹۸). مسئلهٔ تعهد اجتماعی هنرمندان تجسمی. *فصلنامهٔ حرفه: هنرمند*، شماره ۷۱، ص ۸۱ تا ۸۴.

مهاجر، مهران (۱۳۹۶). قصهٔ شاهد ایرانی: نیم نگاهی به برخی مسائل عکاسی مستند ایران. *فصلنامهٔ حرفه: هنرمند*، شماره ۶۴، ص ۴۸ تا ۵۴.

خداوردی، حسن (۱۳۸۷). متدولوژی پژوهش کیفی. *مجله ره‌آورد*. شمارهٔ ؟. ص ۴۱-۶۲.

قاسمی، صفت‌الله، رسول زارع‌زاده (۱۳۹۲). پیامدهای (اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی، سیاسی و امنیتی) ظهور طبقه متوسط جدید در ایران. *فصلنامهٔ آفاق امنیت*، سال پنجم، شماره ۱۸.

ولی‌پور هفشجانی، شهناز (بهار ۱۳۸۶). نگاهی به آرای جورج لوکاچ در زمینهٔ نقد مارکسیستی. *فصلنامهٔ زبان و ادب*، شمارهٔ ۳۱، ص ۱۲۲- ۱۳۶.

رحیمی، محمد (۱۳۸۹). تحلیلی بر عکاسی مستند نوین و تاثیرات آن بر عکاسی معاصر ایران. *پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد* عکاسی، دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران.

عرشی، مهدی (۱۳۹۵). جایگاه هنر عکاسی در پژوهش‌های مردم شناسی(با نگاهی به عکاسی مستند اجتماعی و آیینی). *پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد* پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز.

نوری نیارکی، حمیده (۱۳۹۱). بررسی تاثیر رخدادهای اجتماعی بر عکاسان ایرانی: سالهای ۱۳۹۰-۱۳۷۰. *پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد* عکاسی، دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران.

URL 1: *اصلاحات، آغاز تا پایان* (۱۴۰۰). مجموعهٔ فیلم مستند سه قسمتی. بازیابی شده در تیرماه ۱۴۰۰ از وب‌سایت شبکهٔ تلویزیونی من و تو. https://www.manototv.com/show/2829

URL 2: برنامه‌های"۱۰ *روز با عکاسان ایران*"تشریح شد. (۱۳۹۱). بازیابی شده در دی ماه ۱۳۹۹ از وبسایت خبرگزاری دانشجویان ایران. ایسنا. https://www.isna.ir/news

URL 3: ناصری، محمد رضا (۱۳۸۸). *برخورد با معترضان در ایران در سال ۱۳۸۸*. بازیابی شده در آذرماه ۱۳۹۹ از وب سایت بی بی سی فارسی. https://www.bbc.com/persian